

Luigi Dotti

Il concetto di spontaneità-creatività e le sue potenzialità terapeutiche

Analisi di uno dei più originali fondamenti teorici di Moreno.

Il concetto di spontaneità è stato utilizzato nel linguaggio psicodrammatico principalmente come un elemento valoriale (“tendere alla spontaneità”, “favorire la spontaneità”, “spontaneo è bello, rigido e artefatto è brutto”); in molti casi viene presentato e percepito come un aspetto fideistico e sostanzialmente a –scientifico; in altri casi ha assunto connotazioni *new age*, portando ad assimilare lo psicodramma alle terapie alternative o non ufficiali, nell’accezione negativa del termine.

In realtà l’attenzione alla spontaneità in Moreno è stata caratterizzata sì da forte partecipazione emotiva e valoriale (come lo sono del resto gli altri concetti da lui proposti), ma anche da una costante attenzione sia allo studio scientifico che alla sua spendibilità ed efficacia operativa (e quindi scientificamente verificabile).

Non è indifferente che il primo testo di Moreno che introduce lo psicodramma abbia come cardine e come titolo proprio la spontaneità (Il teatro della spontaneità).

Riferimenti filosofici

Nell’introdurre il concetto di spontaneità Moreno fa riferimento esplicito all’influenza di due filosofi vissuti a scavalco tra l’ottocento e il novecento: **Henri Bergson** e **Charles Saunders Pierce**.

*“A Henry Bergson, innanzitutto, va l’onore di aver portato il principio della spontaneità nella filosofia (sebbene egli usasse raramente la parola) in un momento in cui gli scienziati più importanti erano inflessibili sul fatto che nella scienza obiettiva non esiste una cosa del genere. Ma i suoi “**données immédiates**”, “**élan vital**” e “**durée**” erano metafore per l’unica esperienza che permeava il lavoro della sua vita – la spontaneità ...”*

“Subito dopo, quasi sulle sue tracce ma ovviamente indipendente da Bergson, Charles Saunders Pierce, il fondatore del pragmatismo, fece straordinari riferimenti alla spontaneità che rimasero inediti a lungo dopo la sua morte: “Che cosa è la spontaneità? E’ la caratteristica di non derivare per necessità da qualche antecedente ... Non so cosa possiate ricavare dal significato della spontaneità se non novità, freschezza e cambiamento”. Tutte le opere postume di Pierce sono percorse da frammenti sparsi sulla spontaneità che io considero, anche nella loro forma priva di sistematizzazione, un contributo superiore alla sua teoria pragmatica.

Al tempo stesso Moreno evidenzia quello che, a suo dire è il limite, della ricerca sulla spontaneità dei due autori. Commentando il contributo di Bergson, afferma:

*“Nel suo sistema non esiste ‘momento’, solo la **durée**. “La durata non è un istante che rimpiazza l’altro ... la durata è un continuo progresso del passato che morde il futuro ... l’accumulamento del passato sopra il passato prosegue senza sosta”. L’universo di Bergson non può iniziare e non può fermarsi, è un sistema in cui non c’è posto per il **momento**. In questo comprensibile rifiuto del costruito di tempo matematico ed intellettuale egli si spinse troppo oltre. Insieme al tempo dell’orologio, la misura di un momento meccanico, egli gettò via il momento*

creativo. Ma senza il momento come locus nascendi, una teoria della spontaneità e della creatività rischia di restare completamente metafisica o di diventare del tutto automatica”

Questo invece il commento alle speculazioni di Pierce:

*“...anche nel suo sistema, come in quello di Bergson, non c’era più posto per il **momento**. Se avesse avuto un’idea più chiara di che cosa è la spontaneità, sarebbe stato più capace di percepire la posizione unica del momento in un universo che scorre. Come Bergson, Pierce fu un **filosofo-spettatore** non un **filosofo-attore**. Non cercò di cambiare il mondo ma solo di capirlo. Ma soprattutto nella sfera umana non si può capire il presente sociale se non cercando di cambiarlo”*

*“Il punto più debole nei riferimenti di Bergson e Pierce alla spontaneità è che sono risposte generalizzate a situazioni generalizzate. Anche se il vero significato della spontaneità potesse essere trovato con la pura riflessione, si tratterebbe di una verità irrealizzata e non vissuta. **E’ la spontaneità a produrre spontaneità** e non la sua riflessione. **E’ la spontaneità che produce ordine**, non le leggi che in sé stesse sono un prodotto di un ordine spontaneo. **E’ la spontaneità che accresce la creatività**. Dove il filosofo percepisce la superficie cui dare espressione solo metaforica, l’attore terapeutico delle grandi religioni nei loro periodi vitali entrò nella loro autentica essenza per mezzo dell’azione e della realizzazione. Solo così il potere riflessivo del genio fu applicato alle situazioni effettive”.*

(J.L. Moreno, 1985, pagg. 68 -70; 167; 170)

E con queste considerazioni Moreno chiude il capitolo del contributo dei due autori al concetto di spontaneità. Per dar forza alle sue intuizioni e per sottolineare l’originalità del suo approccio, spesso Moreno ricorre a polarizzazioni, che lasciano sullo sfondo la complessità delle connessioni con altri percorsi (vedi, ad esempio, la sua netta differenziazione dalla psicoanalisi e da Freud in particolare). In realtà, le elaborazioni di Bergson e Pierce hanno connessioni e affinità con numerosi concetti e valori sui quali si è edificata la teoria e la pratica psicodrammatica, e non solo l’aspetto della spontaneità. Il ruolo della spontaneità è centrale in Moreno, in quanto permea l’intero percorso di costruzione teorica e metodologica dello psicodramma oltre che la visione della persona, dei gruppi e della società come soggetti in cambiamento e oggetti di cambiamento.

Per cui può essere utile fare un passo indietro e ripercorre alcune tappe di riflessione di Bergson e Pierce, che hanno segnato il dibattito culturale e teorico nel quale Moreno si è trovato immerso e anche in rapporto al quale ha sviluppato i suoi concetti e in particolare il metodo psicodrammatico.

In questo breve *excursus* le parole e i concetti evidenziati in grassetto segnaleranno le relazioni con la visione moreniana più che la rilevanza intrinseca per gli autori.

Bergson è universalmente considerato il maggiore filosofo francese della prima metà dal XX secolo. Egli rappresenta il punto conclusivo del movimento spiritualista francese.

Pubblica nel 1889 *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* ([Saggio sui dati immediati della coscienza](#)), e nel 1907, *L'Evolution créatrice* (L'evoluzione creatrice).

Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* Bergson polemizza con le psicologie di marca positivista, che misuravano l'intensità di una sensazione sulla base dell'intensità dell'eccitazione periferica. La misurazione dell'intensità era il frutto dell'intrusione di categorie spaziali: quello che veniva misurato era secondo Bergson funzione del numero di muscoli coinvolti nella reazione. Sulle stesse basi viene costruito il concetto di "tempo" omogeneo misurabile, a cui Bergson contrappone una **durata**

interiore (durée) che è accrescimento qualitativo continuo, dunque refrattario ad ogni forma di misurazione. Questa durata ha come tratto essenziale il vissuto affettivo che la caratterizza, e riesce a realizzare l'apparente paradosso del cambiamento continuo nella conservazione. **Da questa durata che cementa l'identità personale nasce l'atto libero, al di là delle ricostruzioni logiche posticce in cui esso veniva intrappolato sia dai seguaci del determinismo che dagli apparenti difensori della libertà.**

“Se voglio prepararmi un bicchiere d’acqua zuccherata, c’è poco da fare, debbo attendere che lo zucchero si sciogla. Questo piccolo fatto è gravido di insegnamenti. Perché il tempo che debbo attendere non è più quel tempo matematico che si applicherebbe altrettanto bene all’intera storia del mondo materiale, anche qualora fosse dispiegato immediatamente nello spazio. Esso coincide con la mia impazienza, ovvero con una certa porzione della mia durata stessa, che non è allungabile o accorciabile a piacere. Non è più del pensato, è del vissuto. Non è più una relazione, è qualcosa di assoluto. Questo che cosa vuol dire se non che il bicchiere d’acqua, lo zucchero e il processo di scioglimento dello zucchero nell’acqua, sono senza dubbio delle astrazioni e che il Tutto, in cui sono stati ritagliati dai miei sensi e dal mio intelletto, progredisce forse nello stesso modo della coscienza?”

(H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, 2002)

Ricapitolando si può affermare che la *durée*, il concetto fondamentale introdotto da Bergson, è l’esperienza di un vissuto soggettivo non misurabile (il medesimo tempo trascorso nella sala d’attesa del dentista e in compagnia d’amici paiono irriducibilmente diversi e incomparabili!), il nodo nel rapporto tra percezione e memoria, il criterio di distinzione tra ciò che è fittizio e ciò che è reale e, quindi, costituisce in qualche modo la stoffa stessa del reale, poiché il mondo è fatto di tempo.

L’Evolution créatrice è senza dubbio il suo testo più conosciuto e il più discusso. Il testo presenta **l’evoluzione come una creazione continua senza una teleologia, in analogia con la durata personale**. Senza la creazione la vita e l’universo sarebbero già finiti o finirebbero in futuro. **L’evoluzione è creatrice perché oltrepassa il meccanicismo ed il cattivo finalismo**. Lo **“slancio vitale” (élan vital)** sarebbe la forza che muove la vita, come adattamento dinamico all’ambiente, in una dialettica fra la vita e le forme in cui la cristallizzazione in una specie definita è sempre una sconfitta per il movimento della vita.

L’uomo deve trasformare se stesso, evolversi oltre di sé per scorgere la vetta morale e religiosa. Bergson è stato accusato di preferire l’irrazionale per una sua sfiducia nella razionalità. Invero egli riconosce la funzione dell’intelligenza come strumento di conoscenza ma si rifiuta di pensare che questo debba essere l’unico strumento del sapere. L’intelligenza è sempre diretta all’azione, al risultato: è come, dice Bergson, le forbici di un sarto che ritagliano, di un intero tessuto, quella parte che serve a confezionare l’abito. Siccome l’intelligenza è soprattutto analitica, essa poi procederà a ritagliare, ad analizzare, quella parte del reale che ha preso in considerazione: così come farà il sarto per fare le maniche del vestito. Ma il sarto prima di tagliare la stoffa l’ha considerata nel suo insieme, nella sua completa unitarietà: questa è **la funzione dell’intuizione («la simpatia per la quale ci trasportiamo all’interno di un oggetto»)** che precede ogni atto analitico dell’intelligenza ma che è anch’essa una forma di conoscenza. **Intuere vuol dire comprendere se stessi immersi nella realtà.**

Questa continua differenziazione nello sviluppo della vita in varie direttrici evolutive, per esempio lungo la linea inorganico-organico, spiega l’evoluzione delle forme viventi: all’inizio si dipanano molte vie evolutive, alcune di queste si bloccano, e altre invece proseguono, e la forza, la spinta creatrice che era nella linea di sviluppo che si è fermata, prosegue, confluisce e dà forza alle linee che continuano ad evolversi con

uno "slancio vitale". Lo slancio vitale che determina l'evoluzione è quindi l'impeto della vita che esplora le sue possibili combinazioni in ogni direzione, senza alcuna predeterminazione. Lo slancio vitale è un processo libero, caotico e assolutamente imprevedibile.

“Noi siamo liberi - dice Bergson - quando i nostri atti emanano dalla nostra personalità intera, quando la esprimono.” (H. Bergson,, 2002)

Charles Sanders Peirce ([Cambridge, 10 settembre 1839](#) – [Milford, 19 aprile 1914](#)) è stato un [matematico](#), [filosofo](#) e [semiologo statunitense](#).

Peirce, una delle più grandi personalità filosofiche tra Ottocento e Novecento, è indiscutibilmente il più grande filosofo americano di tutti i tempi. Peirce è noto da tempo, come fondatore, insieme a James, del pragmatismo americano, cioè dell'unica corrente di pensiero che gli Stati Uniti abbiano elaborato in maniera autonoma.

"La verità di una concezione poggia esclusivamente sulle sue relazioni con la condotta della vita".

(Peirce, 2003)

La sua teoria della conoscenza, imperniata sull'idea secondo cui il significato di un concetto sta negli effetti che tale concetto produce o potrebbe produrre su qualcuno, ha avuto una profonda influenza sulla filosofia e sulle scienze umane contemporanee attraverso la mediazione del pragmatismo di William James, di John Dewey e di George Herbert Mead. Giusto per citare alcune delle linee di discendenza più evidenti, l'epistemologia di Karl Popper (basata sul principio del fallibilismo, e cioè sull'idea - già formulata da Peirce - che l'unica via di accesso alla verità sia tramite l'errore, e che pertanto la conoscenza scientifica proceda attraverso cicli virtualmente infiniti di congetture e di confutazioni), la psicologia di Jean Piaget (che analizza quei meccanismi di "assimilazione" e di "accomodamento" che, congiuntamente, consentono alla mente di organizzare cognitivamente la realtà esterna attraverso un processo di incessante auto-correzione), e la semiotica interpretativa di Umberto Eco (che si ispira dichiaratamente alla semiotica cognitiva di Peirce) sono tutte propaggini del pragmatismo.

Peirce enunciò quella che si chiama poi tra gli studiosi la celebre "massima pragmatica". Tale massima stabiliva che ***le nostre opinioni, le nostre idee, hanno la loro traduzione nell'azione***. Il senso, la verità, il significato delle nostre idee e delle nostre opinioni ha nell'agire, nella pratica, negli abiti di comportamento il suo luogo di rivelazione. Secondo la massima per sapere quali opinioni un uomo nutre dentro di sé non avete che da guardare il suo comportamento nelle varie situazioni della vita; allora l'insieme dei suoi comportamenti pratici concepibili è l'insieme delle credenze che quest'uomo nutre. Ovviamente questa massima trasforma profondamente il concetto di significato logico e il concetto di verità, cioè pone tali questioni su un piano eminentemente pratico o per dire meglio rompe la tradizionale gerarchia tra teoria e prassi che da Aristotele in avanti guida tutta la filosofia occidentale. **Al primo posto sta l'azione**. James interpretava questo motto dando rilievo al carattere irrazionale dell'azione. Peirce definiva questa maniera di interpretare la massima pragmatica una maniera suicida. Egli non intendeva assolutamente porre l'azione e quindi le forze irrazionali al posto della ragione o al posto della logica, ma intendeva trovare un nuovo terreno sulla base del quale analizzare i problemi della verità e della logica.

Il pragmatismo americano è dottrina filosofica orientata per così dire verso il futuro, dal momento che considera verità di un'azione l'effetto futuro dell'azione medesima. In quanto filosofia della prassi, ben si attaglia ad una realtà attiva e pragmatica quale è quella degli Stati Uniti tra Ottocento e Novecento. **La relazione tra conoscenza**

ed azione è relazione normativa. La verità, cioè ciò che è conoscenza certa, è idonea a modificare l'azione futura divenendo così norma all'azione futura; il credere che una cosa sia vera, suscettibile di uso futuro, influenza indubitabilmente la condotta futura dell'uomo divenendo una sorta di criterio d'orientamento dell'azione futura. Analizzati i meccanismi mentali di formulazione delle credenze Peirce sostiene che l'utilità di una credenza nella vita è variabile della verificabilità della credenza medesima. La verificabilità di un'azione - secondo Peirce- è l'effetto futuro dell'azione medesima. Una credenza è vera nel momento in cui sussista conformità tra effetti attesi dalla credenza ed effetti realizzati; una credenza è falsa nel momento in cui non sussista tale conformità.

Dal greco *pragma*, da *pragmatos* ("fatto"), il pragmatismo sostiene che la qualità propria della coscienza non è quella di comprendere la realtà ma quella di agire su di essa in modo da consentire un'azione efficace in grado di esercitare un certo dominio su di essa.

Per ben comprendere questo approccio si legga questa citazione di Pierce: *"Un atteggiamento, un orientamento al di fuori di ogni teoria particolare, consistente nel distogliere lo sguardo da tutto ciò che è causa prima, primo principio, categoria, supposta necessità, per volgerlo ai risultati, alle conseguenze"*.

Di conseguenza, esattamente come si dice che un corpo è in movimento e non che il movimento è in un corpo, si dovrebbe dire che siamo in pensiero e non che i pensieri sono in noi. Egli elabora questa massima pragmatica: consideriamo quali effetti, che possano avere concepibilmente conseguenze pratiche, pensiamo abbia l'oggetto della nostra concezione. Allora la nostra concezione di questi effetti è l'intera nostra concezione dell'oggetto.

Charles Peirce chiama questa forma creativa di conclusione, diversamente da deduzione e induzione, " abduzione". Con ciò viene supposto un meccanismo o un processo (costruito, trovato), che - se fosse vero - permetterebbe di attendersi il fenomeno osservato. In altre parole: si tratta di un metodo per trasformare i fenomeni inaspettati in fenomeni attesi. Ciò è evidentemente non soltanto il metodo con cui noi costruiamo individualmente la immagine del nostro mondo quotidiano, ma anche il principio alla base del progresso scientifico. La differenza tra il modo di verificare le ipotesi quotidiane e quelle scientifiche risiede in ogni caso nel fatto che nella scienza si cerca sistematicamente di falsificare empiricamente le relative ipotesi (Popper, 2005) mentre nel nostro pensiero quotidiano tendiamo a dare le ipotesi per verificate, qualora esse non vengano per caso falsificate.

Analogamente ciò vale anche per i trattamenti psichiatrici-psicoterapeutici. Essi possono ottenere la loro legittimazione soltanto dalla loro utilità, non da qualche spiegazione (riguardo a ciò rimane naturalmente da discutere, quali effetti vengano valutati come utili da quale osservatore, quale beneficio nella sua valutazione controbilancia quali effetti collaterali, come mette in relazione, nel suo calcolo costi-benefici, i vantaggi e gli svantaggi a breve termine con i vantaggi e gli svantaggi a lungo termine ecc.).

Sintetizziamo il processo di abduzione , per coglierne l'atteggiamento sperimentale e di apertura spontaneo/creativa non solo verso la conoscenza, ma anche verso le relazioni e la concreta costruzione ed invenzione dei ruoli e dei contro ruoli nelle situazioni di vita.

ABDUZIONE

RISULTATO: Marco ha gli occhi chiari;

REGOLA: tutti gli albinici hanno gli occhi chiari;

CASO: Marco è albino.

In questo caso si fa una vera e propria scommessa, nel senso che nessuno ci garantisce che Marco sia albino, lo stabiliamo noi su una base di fragili indizi, e l'unico modo per confermare questa tesi, è quello di ricorrere ad una verifica sperimentale.

Nell'abduzione, la scommessa, sta nel considerare il risultato come un caso da ricondurre ad una regola che, non è necessariamente l'unica regola funzionante, ecco perché l'abduzione, producendo ipotesi, regola ogni forma di indagine. Nell'abduzione il ruolo delle sensazioni, della spontaneità e della creatività è presente al massimo grado.

Al termine di questo excursus siamo ora in grado di elencare alcuni elementi ricorrenti nella visione moreniana della spontaneità e dello psicodramma, che richiamano le elaborazioni di Bergson e Pierce

- orientamento al futuro (“più che la scienza contano i suoi risultati”, afferma Moreno nella seconda parte della famosa poesia *Invito ad un Incontro*, 1914);
- valore dell'atto libero e creativo (momento – *hic et nunc*) *versus* determinismo e finalismo (concetto di Io-dio)
- centralità dell'azione (*drama* – azione è la radice dello psicodramma, come *pragma* – fatto è la radice del pragmatismo)
- il ruolo come condensazione pragmatica e drammatica della psiche, possibilità di dare forma e visibilità al mondo interno e alle relazioni
- globalità di corpo/azione, mente e affetti (vedi il parallelismo con la triade intelletto - intuizione – atto di Pierce)
- Spontaneità e Tele, azione libera/spontanea *versus* conserve culturali (vedi concetto di *élan vital* come rivoluzione creatrice)
- Valore della creatività nella produzione dei ruoli delle relazioni e dei pensieri (abduzione vs deduzione/induzione)
- Valore della verità soggettiva (vedi concetto di *durée*),

Elementi valoriali e di ‘visione’ dell’essere umano connessi al concetto di spontaneità

Tre sono i principali elementi valoriali che sottostanno al concetto di spontaneità e guidano l’atteggiamento di fondo nella pratica psicodrammatica e l’intenzionalità dell’approccio sia terapeutico che sociale.

1. Sottolineatura della possibilità *versus* il limite. Questo tipo di approccio attraversa la pratica psicodrammatica ed è un elemento modernissimo, che fa parte anche del dibattito recente sul modo di considerare l’handicap, ad esempio: diversamente abile piuttosto che disabile o inabile (vedi all. 1). Il considerare i dati di esperienza e le persone nella loro specificità e possibilità e non per differenza con quanto è considerato usuale, noto, normale ha caratterizzato la novità di approccio a molteplici campi di ricerca e di intervento: diversità socioculturale, teorie dell’apprendimento, disabilità, malattia mentale. La favola raccontata da Zerka Moreno nel suo scritto sulla funzione della catarsi ben esprime il cuore di questo concetto (vedi allegato 2). Bumble Bee, il bombo della favola, non riesce più a volare: gli esperti che consulta, in base ad approcci razionali e logici, gli comunicano che secondo le leggi della fisica e dell’aerodinamica non potrà più volare. Lo psicodrammatista che consulta alla fine, invece che ragionamenti e spiegazioni, propone al bombo la possibilità di attivare la sua spontaneità e di trovare un suo modo di volare. Per inciso, possibilità significa attivazione di risorse e comportamenti inediti per vie che non coincidono con la semplice razionalità e logica lineare, ma con la globalità dell’essere (corporeità-azione, emotività, motivazione, tensione morale ecc.)

2. **possibilità di creazione di ruoli nuovi versus utilizzo e ripetizione ruoli cristallizzati.** Questo elemento valoriale sottolinea l'ineluttabilità del cambiamento non come costrizione sociale e biologica da subire, ma come attivazione creativa di autoaffermazione nella relazione con l'altro e con l'ambiente.
3. **visione proiettata al presente/futuro versus visione storica (determinismo).** Questo terzo elemento è strettamente collegato ai precedenti ed evidenzia la centralità dell'*hic et nunc* sia come criterio tecnico e operativo, che come modo di guardare all'essere umano: l'esperienza attuale viene vista non solo come risultato deterministico del passato (costruzione storica) ma anche come creazione del momento e come prospettiva di espansione verso il futuro.

(Dalmiro Bustos, psicodrammatista argentino: "lo psicodramma non è solo capire i conflitti ma trovare aperture verso nuove strade":)

(Il giovane Moreno a Freud: "Lei cerca di aiutare le persone a capire i loro sogni, io cerco di aiutare le persone ad avere il coraggio di sognare ancora")

(Zerka T. Moreno: "Noi sappiamo che nello psicodramma la catarsi più profonda non viene solo dalla riattualizzazione del passato, per quanto traumatico e distruttivo esso sia, ma dalla concretizzazione di quelle dimensioni, ruoli, scene e inter-azioni che la vita non ha consentito, che non può consentire e che probabilmente non consentirà mai. E' nel regno della plusrealtà che la catarsi d'azione, sia individuale che di gruppo, può raggiungere la sua forma più pura")

Il fattore S-C (spontaneità-creatività)

Fin dai suoi primi scritti, Moreno si è occupato della **spontaneità** e del suo rapporto con la **creatività**. Il concetto di spontaneità è fondamentale in ambito clinico; il grado di spontaneità di un paziente nel rapporto con gli altri è uno degli indici più significativi della sua salute mentale. La mancanza di spontaneità è segnalata dall'ansia e/o da un comportamento rigido e stereotipato. Apprendere la spontaneità nei rapporti interpersonali significa apprendere a rispondere in modo sintonico alle esigenze dell'ambiente (senza distorcerne le richieste e la realtà) e alle proprie esigenze interne (senza stereotipie difensive e facendo emergere i veri bisogni e le autentiche emozioni). Può essere utile ricordare, d'altra parte, che il concetto di spontaneità non è stato utilizzato da Moreno solo in riferimento ai fenomeni psicopatologici. Anzi, l'interesse per la spontaneità è stato suscitato dall'osservazione dell'attore sulla scena ed è stato ulteriormente elaborato in molteplici situazioni che miravano ad "addestrare" l'attore, la singola persona ed il gruppo ad agire nuovi ruoli.

Moreno si riferisce alla spontaneità in stretta relazione al concetto di creatività, tant'è che individua il **fattore S-C** (spontaneità-creatività) come elemento-chiave nell'espansione dell'individuo e della relazione. L'interesse per la spontaneità è strumentale rispetto allo sviluppo della creatività, dell'atto creativo.

«La creatività è come una bella addormentata che necessita di un catalizzatore per divenire attiva; il principale catalizzatore della creatività è la spontaneità, vista come qualcosa che viene dall'interno, «sua sponte»... Sorge e si consuma in un attimo, pari alla vita di alcuni animali che sono generati e muoiono nell'atto d'amore...

La spontaneità opera nel presente, hic et nunc; è la forza che spinge l'individuo a cercare una risposta adeguata per una nuova situazione o una nuova risposta per una vecchia situazione. In tale maniera, mentre la creatività si riferisce all'atto in se stesso, la spontaneità si riferisce alla preparazione dell'atto, alla sua prontezza»

(Moreno, Il teatro della spontaneità, 1980, pp. 7-8).

Pertanto, centrare l'attenzione solo sullo sviluppo della spontaneità (o sullo "stato di spontaneità") senza mantenere il collegamento con l'altro polo del fattore S-C, la creatività appunto, rischia di sminuire la funzione dell'atto spontaneo (che verrebbe visto come buono "in sé", indipendentemente dal contesto), privandolo della sua finalizzazione creativa. A questo riguardo, uno degli obiettivi principali non è lo sviluppo della spontaneità, quanto la capacità di realizzare atti creativi, di assumere ruoli nuovi creativamente e di superare/trasformare in modo creativo i ruoli sociali inadeguati e/o stereotipati.

La dinamica S-C attraversa la quotidianità e le relazioni, ed è dotazione e patrimonio di ogni essere umano. Non è appannaggio o categoria speciale riservata al Genio o al Creativo.

Riconosciamo in questa visione una costante che ritroviamo in molti aspetti dello psicodramma: la valorizzazione delle potenzialità dell'uomo comune, anche di quello malato o sofferente.

Ad esempio: "Ogni persona può essere agente terapeutico per un altro essere umano" (J.L. Moreno): sono il gruppo e la relazione con l'altro essere umano 'comune' gli agenti della terapia, non tanto il terapeuta.

E ancora, i concetti di *alleanza collegiale psicodrammatica*, di *Io-Dio* (*versus* Io "suddito" di Dio), di *attore spontaneo* (*versus* attore professionista): Va ricordato anche il valore dato alle storie comuni, ai drammi comuni (*versus* le "storie ufficiali" o ai drammi dei drammaturghi), aspetto questo ripreso come elemento centrale dal playback theatre.

Spontaneità/controllo

Il fattore S-C da un punto di vista dinamico e operativo non agisce in modo lineare, come un processo o stato che viene dall'interno (spontaneità = *sua sponte*) e si traduce linearmente in un prodotto (creatività – creazione).

Il fattore S-C agisce in una dimensione relazionale e dialettica, in una dinamica triangolare piuttosto che duale.

La spontaneità per tradursi in creatività deve confrontarsi con i vincoli ambientali; il processo creativo si attua nella triade spontaneità – vincolo – creatività. Il vincolo è un medium, che costituisce sia un limite che una possibilità e 'costringe' la spontaneità a prendere una forma (socialmente e percettivamente data) per manifestarsi nel mondo.

Il *medium* è il materiale della creazione per l'artista. Il *medium* della creazione sociale e relazionale è il ruolo (ed evidentemente il controruolo). Nell'impatto con il controruolo da un lato e attraverso il vincolo/medium del ruolo la spontaneità può prendere forma in un ruolo creativo. Il processo di apprendimento dal *role taking*, al *role playing* e al *role creating* esprime questa possibilità.

La dinamica spontaneità/controllo fa necessariamente parte del lavoro psicodrammatico. Solo una visione ingenua dell'intervento psicodrammatico può considerare la dimensione spontaneità come autenticamente vera e la dimensione controllo come una semplice limitazione. A tal riguardo così si esprime Moreno:

Lo psicodramma è tanto un metodo di educazione all'autocontrollo quanto un metodo di espressione libera. Il carattere repressivo della nostra cultura ha finito per dare alla "espressione per se stessa" un valore spesso esagerato. Metodi come l'inversione di ruolo, o la rappresentazione di ruoli, in quanto richiedono una limitazione, un riaddestramento e/o un ricondizionamento dell'eccitabilità, costituiscono un'applicazione dello psicodramma assai sottovalutata e trascurata. Soprattutto l'interpolazione di barriere (interpolation of resistences) consente all'io di acquisire sempre più controllo nei confronti di un'emozione che viene più volte messa in scena nello psicodramma.

(Moreno, 1987, p. 266).

La spontaneità per tradursi in atto creativo ha bisogno di un *medium*, che costituisce al tempo stesso un vincolo ed una opportunità espressiva. In termini psicodrammatici ci interessa soprattutto quella particolare forma espressiva che chiamiamo **ruolo**, unità di comportamento percepibile, osservabile e modificabile nell'interazione con l'ambiente umano. Ciascuno dei poli di questo triangolo non può svolgere in modo utile la sua funzione se è sganciato dagli altri due. La creatività non può svilupparsi se non viene attivata la spontaneità, e al tempo stesso necessita di un canale espressivo per prendere forma (ruolo). Un ruolo sganciato dalla spontaneità e dalla creatività esaurisce la sua funzione, cristallizzandosi in modo stereotipato. La spontaneità priva del collegamento con la creatività e la forma espressiva (ruolo), si esaurisce in uno "stato di spontaneità" senza contatti col dato di realtà. In questo percorso di sviluppo della creatività diventa centrale nella formazione il contesto di regole, opportunità e dati percettivo-relazionali in rapporto ai quali la spontaneità viene stimolata, amplificata, oppure incanalata o messa a confronto con barriere (*interpolation of resistences*), che costituiscono l'occasione per un balzo in avanti creativo (ruolo nuovo o *insight*).

Spontaneità come atto relazionale

Nella teorizzazione moreniana la spontaneità si caratterizza come atto relazionale. Nel testo "Il teatro della spontaneità" che precede i tre volumi *Psychodrama 1, 2 e 3*, questo elemento è evidente, tant'è che è proprio dal concetto di spontaneità condivisa che emerge il concetto di **tele**, inizialmente definito fattore mediale o comprensione mediale tra attori spontanei.

*"Sulla scena convenzionale sembrano sufficienti i cinque sensi, ma nell'inter-rappresentazione spontanea si va sviluppando sempre più un sesto senso, per i sentimenti del compagno. Un compagno addestrato può gradualmente rinunciare a tutte le tecniche di comunicazione che ho spiegato e affidarsi solo al **fattore mediale** che guida la sua mente nel prevedere le idee e le azioni del compagno ... sono reciprocamente telepatici e comunicano mediante un nuovo senso, quasi fosse una **comprensione "mediale"**. Più è sviluppato questo senso, maggiore è il talento per la spontaneità, quando tutte le altre condizioni siano soddisfatte in modo adeguato"*

(J.L. Moreno, Teatro della Spontaneità ed 2007, pagg. 112-113)

"Lo stato di spontaneità va considerato come un flusso di sentimenti diretto verso lo stato di spontaneità di un'altra persona. Dall'incontro di due stati di

spontaneità, che originano da due persone diverse, nasce una situazione interpersonale, che può esprimere sia armonia che attrito”.

(Moreno, 2007, pag. 118)

“Un complesso di attori fra cui non si sia stabilito il giusto contatto è come una stanza in cui gli arredi non sono in armonia, ciascuno dei quali avrà un suo valore e risponde a una precisa funzione, ma mancano un legame e una regola comuni”

(Moreno 2007, pag. 102)

“Lo scopo della creatività inter-personale è duplice: essere produttivi e socialmente presenti ed essere recettivi rispetto alla produttività degli altri e alla propria al tempo stesso”

(Moreno 2007, pag.97)

In altre parole, il fine ultimo della spontaneità-creatività non è tanto la catarsi estetica o la creazione individuale, ma la possibilità di creare un incontro con l'altro, di una condivisione.

Per citare Ramon Sarro, nella sua introduzione al libro di Anne Schutzenberger *Introduzione al Psicodrama*: “L'essenza dell'atto, il suo significato finale, è di provocare un incontro, non solo una catarsi”.

In questo contesto si colloca la definizione di processo relazionale spontaneo, che Moreno contrappone al processo della Proiezione. Moreno parla di **retroiezione** (cioè la possibilità di trarre e ricevere dagli altri idee e sentimenti, sia per trovarvi identità con le proprie (conferma) sia per rafforzare l'io (espansione).

La retroiezione implica uno stato di recettività, o, in altri termini di spontaneità/apertura/disponibilità, in modo da consentire successivamente un processo di **estroiezione**. L'estroiezione è il ritorno dell'io; l'io prende forma sensibile, una volta concluso il processo di soggettivizzazione, Lo stato di spontaneità/recettività è sia deviazione dalle “leggi” della natura (logica razionale) che matrice di creatività.

La spontaneità è pertanto il **locus dell'io**: quando la spontaneità diminuisce l'io si restringe; se aumenta, si espande.

Su queste radici poggia il processo psicodrammatico, che riporta sulla scena gli eventi della vita passata presente (e futura): in condizioni di spontaneità/libertà e creatività, quindi di “allargamento dell'io”, “ogni vera seconda volta libera dalla prima”. Per “vera” si intende in pienezza di spontaneità. In queste condizioni il soggetto da agente passivo della sua storia, conquista il punto di vista del creatore.

Il controruolo come starter della spontaneità (il transfert al ruolo)

Nel video *Spontaneity Training and Role Re-Training* (prodotto all'inizio degli anni trenta) viene mostrata l'esperienza di addestramento alla spontaneità realizzata da Moreno presso la *Hudson School for Girls*. In questa esperienza viene messo a fuoco il ruolo del conduttore o terapeuta nell'attivazione della spontaneità e nell'assunzione di ruoli nuovi e spontanei

Un lato importante fattore del training alla spontaneità è l'atto di transfert. È prodotto intenzionalmente. L'istruttore si pone in uno specifico stato con l'intenzione di fungere da suggeritore. Lo stesso istruttore si scalda la ruota che deve assumere il soggetto. L'atto di transfert dipende dal grado di riscaldamento e dalla chiarezza della formulazione del ruolo da parte dell'istruttore. L'atto di transfert ha il significato di costituire uno starter. Il resto della procedura è affidato alla libera espressione del soggetto.. Il

training al transfert è importante per la formazione di conduttori/leader/capogruppo/responsabili...

Il transfert, come strumento terapeutico, in passato è stato circoscritto a specifiche situazioni terapeuta-paziente. La sociometria ha sviluppato una tecnica del transfert che ne permette l'utilizzo da parte di un individuo verso un qualunque altro individuo. Nella relazione terapeuta-paziente il transfert è passivo. Nel training alla spontaneità, come nella vita, il transfert è sia attivo che passivo. Attraverso l'atto del transfert si è sviluppata una procedura per il training alla spontanea capacità di trasferire. Nel corso del training i soggetti hanno avuto vari controruoli. Anche persone mai conosciute, quindi in termini sociometrici, fuori dal loro atomo sociale. Sono state poste nei vari controruoli anche persone che il singolo soggetto conosceva e che avevano lasciato su di lui una specifica impressione o sulle quali lui aveva lasciato un'impressione specifica, sia positiva che negativa.. In termini sociometrici queste persone appartengono al suo "atomo sociale".

Un'analisi accurata di queste relazioni mostra come il valore e carattere del transfert dipenda dall'attribuzione interpersonale. Il transfert può essere sia dannoso che terapeutico. L'attribuzione terapeutica favorisce transfert terapeutici. L'allenamento al transfert ne favorisce l'efficacia. È attraverso due fattori, tecniche di attribuzione e allenamento al transfert, che il transfert si sviluppa da procedura inarticolata a strumento terapeutico.

(Moreno, around 1933, traduzione L. Dotti)

Spontaneità e responsabilità verso l'altro

Se ogni essere umano può essere agente di cura e terapia per l'altro, ogni singolo membro di un gruppo potenzialmente può essere agente di cura per l'altro. L'atto spontaneo in quanto atto relazionale implica pertanto una responsabilità verso l'altro.

In questa dinamica si collocano i due estremi di negazione della dimensione relazionale della spontaneità:

da un lato il **deficiente spontaneo** (colui che "butta fuori ogni cosa" indipendentemente dalle conseguenze e dagli effetti che può creare nell'altro); potremmo aggiungere la concezione di spontaneità come prevaricazione delle istanze individuali sull'altro; la proiezione e l'isteria istrionica che subordina l'altro ai bisogni narcisistici e alle percezioni soggettive;

dal lato opposto si colloca il **creatore disarmato**, bloccato nella sua spontaneità dalla incapacità di aprirsi alla relazione, chiuso nella sua impossibilità a compiere un atto creativo che lo connetta all'altro da sé (sia esso essere umano o contesto - spazio- tempo - ambiente). Anche in questo caso la spontaneità intesa come assenza di dimensione relazionale non riesce a manifestarsi.

Un esempio di questa responsabilità verso l'altro nella metodologia psicodrammatica si nota nella fase dello *sharing*, dove la spontaneità sollecitata nei membri del gruppo dalla partecipazione emotiva alla scena psicodrammatica si coniuga con l'attenzione calibrata a sé (chi offre una compartecipazione) e all'altro (chi la riceve , il protagonista).

Dalmiro Bustos: "Moreno propose una vicinanza terapeutica, un incontro vitale dove lo *sharing* prende il posto dell'opinione, della distanza nella quale si lavora in terza persona".

Teatro della spontaneità

Il teatro della spontaneità sta allo psicodramma come il bambino sta all'adulto, filogenesi dello strumento e ontogenesi della persona si accompagnano. Il teatro della spontaneità segna la nascita dello psicodramma, è in un certo senso uno psicodramma infantile, non maturo. Lo psicodramma, d'altro lato, per diventare uno strumento maturo ha dovuto assumere anche gli elementi adultizzati e logocentrici della cultura degli adulti.

Per questo è necessario avere questo sguardo alla nascita dello psicodramma per lavorare con i bambini in modo non adultizzato, e con gli adulti in modo globale, tenendo conto del bambino che sono stati e del potenziale bambino spontaneo che è presente in ogni essere umano. Trasporre semplicemente il metodo psicodrammatico (pensato fondamentalmente dagli adulti per gli adulti) al modo di funzionamento infantile può essere un procedimento non solo inadeguato, ma anche dannoso.

Per questo motivo vanno recuperati, nel lavoro con i bambini e con gli adulti, alcuni elementi del teatro della spontaneità e del Playback Theatre (che è una moderna versione del teatro della spontaneità), che si sono persi o rarefatti nell'evoluzione del metodo psicodrammatico.

Mi riferisco in particolare alle dimensioni della teatralizzazione, al lavoro sulla spontaneità e sul ruolo *in situ*, al *role playing* e al *role creating*.

La cultura del lavoro sull'attore spontaneo e sull'atto spontaneo, presente nei primi scritti di Moreno va ripresa e ripensata come parte integrante del metodo psicodrammatico, non tanto come tecnica specifica, ma come concezione dell'uomo e modalità di approccio alla persona e ai gruppi. (Vedi a questo riguardo le note di Zerka Moreno in allegato 3)

Addestramento alla spontaneità/spontaneità ed educazione

Dal lavoro sull'attore spontaneo alla tematica dell'addestramento alla spontaneità (che sembra quasi una contraddizione in termini) il passo è breve. Un ulteriore inevitabile passo è la connessione e la ricaduta di questi concetti e criteri operativi nell'ambito educativo e quindi nelle teorie dell'apprendimento.

Riporto di seguito alcuni brani da *Il teatro della spontaneità* che evidenziano questa connessione. Quello che mi preme notare è che questo discorso non riguarda solo la sfera educativa, ma entra nel vivo della domanda: che cosa produce apprendimento? E questo riguarda l'apprendimento emotivo, sociale, relazionale e quindi la cura e la psicoterapia, non solo l'educazione.

“Già nel 1923 io scrivevo: “L'addestramento alla spontaneità sta per diventare la disciplina fondamentale nella scuola di domani”. Tuttavia il vero significato di questo addestramento è stato di rado pienamente compreso...

Come può essere oggetto di addestramento la spontaneità? E ancora come si può consapevolmente usare delle tecniche per stimolare attività spontanee? Dai tempi di Rousseau la spontaneità è sempre stata intesa come qualcosa di istintivo, da lasciare viva e intatta, lontana dalle interferenze delle tecniche razionali...Durante il XIX secolo gli esponenti del romanticismo, Nietzsche compreso, guardarono alla spontaneità nell'arte con mistico rispetto, come un dono ereditario ad alcuni concesso e ad altri rifiutato.

La spontaneità è strategicamente legata al momento creativo. Ma come è possibile giungere ad una visione sistematica dell'addestramento di un organismo verso la spontaneità? L'apprendimento a divenire spontanei presuppone un

organismo capace di sostenere una condizione di flessibilità più o meno permanente, e ciò è in contrasto con molte teorie psicologiche”.

(Moreno, 1980, pagg.26 – 27).

“...Se vogliamo dare all’azione spontanea il giusto posto, dobbiamo risalire ai primi momenti della formazione e mirare a sostituire le vecchie tecniche educative - che conducono automaticamente ai giovani istruiti e non formati di oggi - con le tecniche della spontaneità...”

Un aspetto tipico della nostra educazione è di supporre che nella vita esiste, come nel teatro, un numero ristretto di personaggi e di simboli: marito e moglie, madre e padre, ragazzi e genitori, dottori, avvocati, giudici ecc., in un circoscritto numero di situazioni-chiave che ricorrono sempre, con poche varianti... I ruoli nella vita reale si muovono invece in un campo ben più vasto momento per momento, grazie alla spontaneità degli individui che li impersonano. La vita è fluida e perciò le tecniche imposte da essa sono tecniche di spontaneità... Poiché la nostra educazione è rigidamente tracciata, ha finito per soffocare la nostra personalità fino a farci incompleti, ciechi di fronte alla vita, poveri di vera spontaneità, se non del tutto privi.

Ma perché l’addestramento alla spontaneità è necessario? Cito una sarcastica osservazione di un critico benevolo: “Che differenza fa se un bambino idiota diventa un idiota spontaneo o non? Resta sempre un idiota”. D’accordo, possiamo rispondere; ma è anche vero per gli idioti come per i geni che senza spontaneità la loro esistenza non potrà mai godere di tutte le possibilità e rimarrà ristretta in angusti confini. Non possiamo certo cambiare il livello d’intelligenza di un bambino idiota, ma possiamo aprirgli, con l’addestramento alla spontaneità, una vita più piena, almeno per quanto a lui possibile, e guidarvelo.

Un gruppo di educatori che era venuto ad assistere alle attività spontanee che si svolgevano alla New York State Training School per ragazze, rimase colpito quando fu informato del quoziente di intelligenza (QI) delle studentesse, poiché queste erano apparse ben più intelligenti durante l’addestramento di quanto non risultasse dalle misurazioni. L’addestramento alla spontaneità, se non può cambiare l’intelligenza formale, può migliorare il comportamento e la capacità di orientamento verso la vita, rendere più concreti, più saggi; infine, più intelligenti (anche se meno istruiti) certamente di molti ragazzi che nella scuola abbiano conseguito lo stesso punteggio di QI...”

(Moreno, cit., pagg. 29 - 31).

“Profondo analista del processo educativo, John Dewey scrisse: “Se l’apprendimento è qualcosa che l’allievo deve fare da se stesso e per se stesso, l’iniziativa tocca a chi apprende. L’insegnante è una guida e un direttore; ha in mano il timone ma l’energia motrice della barca viene da quelli che stanno apprendendo”....Nel corso dell’azione la partecipazione dei ragazzi ad essa è così intensa che molte esperienze ed espressioni, fisiche e mentali, restano per lui inavvertite... L’apprendimento per mezzo di attività (learning by doing) è allora seriamente svantaggiato dal considerevole grado di amnesia che interessa parzialmente l’azione. Il problema che sorse da questi studi fu perciò di sviluppare i ‘controlli’ applicabili effettivamente sotto l’impulso del momento in cui l’azione è in via di realizzazione e prima che si producano gli errori e si conservino anche nel comportamento stereotipato...Un’altra osservazione: colui che apprende spesso offre resistenza ai controlli di cui si è detto e mette in atto risorse e stratagemmi mnemo-tecnici per non perdere certe acquisizioni emotive e intellettuali e trasferirle da una azione passata a vantaggio di una situazione presente o futura. Da ciò la necessità di ‘de-residuare’ il soggetto di volta in volta, di purgarlo, per così dire, dalle matrici emotive e sociali, e restituirlo ad

una condizione che gli consenta di partecipare con fresca spontaneità alla realtà del momento e con il massimo di perspicacia possibile”.

(Moreno, cit., pagg. 32 - 34).

“L’addestramento alla spontaneità conduce ad una forma di apprendimento che mira ad una maggiore unità ed energia della personalità formata già da altri metodi educativi. Il primo traguardo è l’addestramento alle condizioni di spontaneità e non solo l’apprendimento di contenuti. La sopravvalutazione dei contenuti induce ad una divisione dell’individuo in ‘atti della personalità’ e ‘contenuti della personalità’. Abbiamo trovata valida ipotesi quella che assume due distinti centri della memoria: un ‘centro per le azioni’ e un ‘centro per i contenuti’ che operano, in generale, come due strutture senza connessione. Un contenuto non è acquisito nello stesso momento che un atto si sviluppa; il primo è spesso registrato in modo scialbo, senza tono, mentre il secondo con alta intensità; essi possono seguire due vie diverse nel sistema nervoso. Di conseguenza non si presentano simultaneamente, occupando la stessa frazione di tempo, impiegando unitamente la personalità intera in un’azione, ma in tempi diversi e separati. L’oggetto dell’apprendimento non raggiunge il centro delle azioni della personalità. Una chiusura nella memoria previene le integrazioni di tali conoscenze nella attiva personalità dell’individuo. La conoscenza allora resta non digerita, non assorbita dalla personalità, e non può esercitare la sua piena influenza sulla materia dell’attività e del giudizio. Ma nella vita attuale l’ambizione suprema è proprio questa facilità di integrazione. Se noi vogliamo sviluppare e mantenere una personalità spontanea e flessibile, l’addestramento alla spontaneità può venire in soccorso all’alienazione e all’inerzia dell’individuo”.

(Moreno, cit., pagg. 44 - 45).

*“... abbiamo constatato che l’attitudine all’operazione della spontaneità è variabile... Questa spontaneità, cioè la spontaneità che una persona è capace di ritrovare quando è immessa in ruoli e situazioni a lei del tutto estranei - messa in rapporto con la dose di spontaneità rivelata da molti altri individui posti a confronto con situazioni a loro altrettanto estranee - indica il **quoziente di spontaneità** di quella persona. Quoziente che non necessariamente segue l’andamento del quoziente d’intelligenza di un individuo. Vi sono molte persone ad alto livello di intelligenza che hanno invece un grado basso di spontaneità generale (anche se possono rivelarsi altamente spontanei in un particolare settore). Se lo si confronta con molte altre funzioni mentali di queste persone, come l’intelligenza e la memoria, si constata che il senso della spontaneità è molto meno sviluppato. Può darsi che ciò sia dovuto al fatto che nella civiltà di conservazione che abbiamo sviluppato, la spontaneità è molto meno usata e addestrata di quanto siano, ad esempio, l’intelligenza e la memoria. Il senso della spontaneità, come funzione cerebrale, mostra d’essere a uno stadio d’evoluzione molto più rudimentale di ogni altra importante e fondamentale funzione del sistema nervoso centrale. E’ una constatazione che potrebbe spiegare lo stupefacente stato di inferiorità dell’uomo quando si trova davanti a tattiche di sorpresa”.*

(Moreno, cit., pagg. 126 – 127)

Nel video *Spontaneity Training and Role Re-Training*, Moreno descrive con queste parole la funzione della spontaneità e la peculiarità dell’addestramento alla spontaneità:

“La teoria della spontaneità e il training alla spontaneità si basano su

conoscenze fisiologiche e psicologiche e offrono un metodo semplice e pratico per direzionare le forze che determinano lo sviluppo della personalità. Gli obiettivi dei corsi di Training della Spontaneità sono una migliore integrazione di meccanismi emozionali alla personalità in azione, l'integrazione di ogni conoscenza alla personalità in azione e un migliore adattamento della personalità in azione ad altre persone del suo contesto immediato. L'obiettivo è la migliore integrazione tra meccanismi emotivi e io-attore, tra conoscenza e io-attore e per la migliore relazione tra io-attore e persone dell'immediato contesto (contro-ruoli.) Vengono realizzate situazioni in cui una specifica funzione o ruolo è agito dalla studentessa. Inizialmente le situazioni sono il più semplici possibile. Quando queste sono agite in maniera adeguata, gli studenti si mettono o vengono messi in situazioni gradualmente più complesse. Non ci sono passaggi di livello fino a quando lo step precedente non è gestito con adeguatezza. Agli studenti è chiesto di vivere (esperire) ogni situazione sul serio, come se fosse reale.

L'enfasi non è posta sull'effetto drammatico, ma sull'aderenza alla realtà. Proprio l'attenzione ai quei dettagli solitamente inutili ai fini di una rappresentazione, qui sono centrali. Nessuna situazione è ripetuta. Ogni situazione è variata nel tema, nel materiale, nella combinazione degli attori o in qualche altro elemento essenziale. Durante la performance vengono raccolte accurate osservazioni riprese immediatamente dopo la scena in un'analisi tenuta da studenti e istruttori. Le critiche riguardano; la sincerità delle emozioni messe in scena, il manierismo, le competenze, la relazione con i contro-ruoli, il portamento, l'eloquio, l'espressione del volto, gli effetti sociali, etc., della performance.

Nel corso del role training i vari tratti di personalità della studente emergono e vengono valutati. Molti tratti indicanti difficoltà di personalità emergono: ansia, paura da palcoscenico, balbettio, tendenza egocentrica, portamento goffo, cocciutaggine, sovra eccitazione, attitudini irrazionali. Passo dopo passo lo studente impara a colmare tali lacune spontaneamente. Un importante fattore per il training alla spontaneità è il riscaldamento. Riscaldamento ad uno stato. Il riscaldamento può essere paragonato al prendere la rincorsa prima di fare un salto. Lo stato/condizione raggiunto si chiama "impromptu-state" o "Stehgreiflage". questo stato può consistere in un'emozione, come la rabbia, in un processo cognitivo, come l'ispirazione, in uno stato relazionale, come la relazione madre-bambino. L'agire lì per lì è accompagnato da segnali fisiologici e mentali, gli indici del riscaldamento. Sono importanti in quanto starter di un processo emotivo.

(Moreno, around 1933, traduzione L. Dotti)

Ansia e spontaneità / emozioni e spontaneità

Ci sono alcune affermazioni che fanno da sottofondo alla metodologia e alle tecniche psicodrammatiche. Osservando la conduzione di un buon psicodrammatista sia nei momenti di attività di gruppo che di conduzione del protagonista possiamo notare che implicitamente sono presenti queste affermazioni, convinzioni o assunti. Raramente questi assunti vengono esplicitati o approfonditi a livello teorico, restano patrimonio esclusivo della formazione pratica e dell'apprendimento della tecnica. Faccio notare che queste affermazioni sono strettamente connesse al concetto e alla funzione della spontaneità.

- “Non è l'ansia che impedisce la spontaneità (sono in ansia e quindi non sono spontaneo...) ma è **la mancanza di spontaneità che favorisce l'ansia** (non sono spontaneo e quindi sono in ansia...)”

- “L'io nasce dai ruoli (e dai controruoli conseguentemente...) **e non viceversa**”
- “siamo tristi perché piangiamo, siamo allegri perché ridiamo, ci sentiamo energici perché ci muoviamo con energia ecc. **e non solo viceversa**”, **ovvero sono importanti gli attivatori corporei e sensoriali/percettivi**
- “La spontaneità è contagiosa” ovvero sono importanti gli attivatori relazionali o controruoli

Tutte queste affermazioni presuppongono un passaggio da una concezione da psicologia ingenua ad un tentativo di entrare nel regno della psicologia dell'apprendimento. L'apprendimento e il cambiamento passano in questo contesto principalmente attraverso l'attivazione della spontaneità che si traduce in azione e ruolo, che si compromette in una relazione all'interno della quale avviene una sperimentazione e/o una riflessione (in altri termini un'alternanza o una compresenza di io attore e io osservatore). L'apprendimento avviene nel vivo dell'interpretazione e dell'essere pienamente in ruolo (quindi nell'essere in una condizione di spontaneità) piuttosto attraverso l'analisi razionale di un contenuto

Spontaneità e metodo psicodrammatico

Il metodo psicodrammatico contempla la **centralità della spontaneità e in particolare dell'azione spontanea**. Pertanto esso si struttura attorno alla necessità di creare le condizioni per l'azione spontanea, di farla succedere concretamente e di utilizzarla successivamente come occasione di apprendimento e di *insight* emotivo-cognitivo. A questo proposito è interessante vedere come gli interventi di un buon direttore di psicodramma siano principalmente orientati all'azione spontanea, alla sua preparazione e al suo adeguato impiego. .

Il metodo psicodrammatico, considerato nella sua scansione *temporale*, prevede tre fasi:

1. riscaldamento (*warming-up*);
2. azione scenica/rappresentazione;
3. *sharing* o partecipazione dell'uditorio.

Il **riscaldamento** parte dal presupposto che la spontaneità è attivabile e che è necessario costruire un ambiente psicologico e relazionale favorevole all'azione del singolo e del gruppo; esso si rende particolarmente necessario poiché le modalità di funzionamento abituali nella quotidianità prevedono una prevalenza della dimensione verbale, che anticipa l'azione, la progetta e la controlla in una certa misura. Per entrare appieno in un contesto d'azione spontanea è necessario riscaldarsi a vivere l'azione nell'*hic et nunc*, lasciando che essa succeda nel momento. Il processo di riscaldamento alla spontaneità parte dalla globalità del corpo per raggiungere lo psichico e tradursi in azione e ruolo scenico; esattamente il contrario di quanto è considerato ‘normale’ dalla nostra cultura, che recita: “Rifletti bene prima di agire”.

Il riscaldamento serve a produrre un'atmosfera di creativa possibilità. Questa prima fase costruisce una rete di sicurezza nella quale l'individuo può cominciare a fidarsi del direttore, del gruppo e del metodo. Quando la stanza ti contiene nelle sue braccia è possibile per te essere quello che pensi di non poter essere ed esprimere ciò che ti sembra impossibile esprimere.

(M. Karp, 1996, pag. 10, trad L. Dotti).

L'**azione scenica spontanea e la rappresentazione** costituiscono il momento centrale dell'attività psicodrammatica. Sia che vengano centrate sul singolo (protagonista) o sul gruppo, esse diventano il luogo di conoscenza, elaborazione ed integrazione della tematica rappresentata, in un contesto che unisce spontaneità, teatralizzazione e ritualità.

La rappresentazione nella maggior parte delle sessioni si svolge in un'area destinata alla scena. Durante la drammatizzazione gli altri membri del gruppo non si collocano in questo spazio se non stanno giocando un ruolo. Il palcoscenico diventa uno spazio ritualizzato quando ha inizio il dramma. In altre parole, l'evento che si intende realizzare in quello spazio si realizza solo lì. Uno psicodramma che viene attuato all'interno di un gruppo senza un'area destinata alla scena spesso non decolla perché non ci sono confini spaziali e metodologici.

(M. Karp, cit., pag. 10, trad. L. Dotti).

La regola dell'*hic et nunc* (ovvero mantenersi in uno spazio di azione e avvenimento anziché di racconto) è sostanzialmente un modo per sostenere la spontaneità dell'attore sulla scena. Molti degli interventi del direttore di psicodramma avvengono *in situ* (e non successivamente all'azione) e sono volti a mantenere l'integrità dello spazio di semirealtà della scena, attraverso l'attivazione della spontaneità dell'attore nel ruolo che sta vivendo. Le tecniche psicodrammatiche da questo punto di vista (inversione di ruolo, doppio, amplificazione, concretizzazione ecc.) sono sostanzialmente tecniche di attivazione della spontaneità, che implica l'esserci e il **vivere il momento** anziché il raccontarlo o descriverlo.

L'azione scenica è al tempo stesso un'opportunità di attivazione spontanea di emozioni, ricordi, scene nel gruppo/pubblico partecipante. La scena psicodrammatica sollecita processi di identificazione con il protagonista e con i diversi ruoli rappresentati. La catarsi dello spettatore è un processo spontaneo attivato dalla funzione di specchio esercitata dalla scena psicodrammatica.

Lo **sharing** è la terza fase del metodo. Esso è il momento di condivisione, integrazione ed elaborazione dell'attività psicodrammatica, attraverso una modalità intersoggettiva, che facilita quindi l'emergenza e il rispetto della soggettività.

Lo sharing è un tempo per la catarsi e l'integrazione di gruppo. È concepito come una "restituzione d'amore" piuttosto che come un feedback; vengono scoraggiate le analisi degli eventi e incoraggiate le identificazioni. Vengono identificati i punti di maggiore coinvolgimento dei singoli membri del gruppo e ogni membro cerca di vedere in che modo si è sentito simile al protagonista. Spesso, come nella tragedia greca, il membro dell'uditorio viene purificato guardando la rappresentazione della storia della vita di un altro. Lo sharing è volto a catturare questi processi di apprendimento e a condurre i membri del gruppo a purificare se stessi da emozioni o insight che hanno raggiunto. Esso è altresì orientato a normalizzare l'esperienza del protagonista ascoltando in che modo gli altri sono similmente coinvolti a livelli diversi dello stesso processo. Talvolta, l'efficacia dell'intera sessione può essere misurata dalla profondità dello sharing. .. Lo psicodramma porta fuori il dramma interiore in modo che il dramma che c'è all'interno diventi il dramma all'esterno dell'individuo.

(M. Karp, cit., pagg. 10 – 11, trad. L. Dotti).

Anche in questa ultima fase del metodo psicodrammatico viene sollecitato un atteggiamento spontaneo (verbalizzazione spontanea di vissuti, risonanze emotive e ricordi emergenti nell'*hic et nunc*). I membri del gruppo vengono invitati a condividere spontaneamente ciò che è successo o sta succedendo a loro stessi piuttosto che a verbalizzare interpretazioni, giudizi, consigli o contenuti consolatori riferiti al

protagonista. Emerge con forza nello sharing psicodrammatico la compresenza di spontaneità e responsabilità, di cui abbiamo parlato precedentemente.

La spontaneità in azione sui prerequisiti al lavoro psicodrammatico

Le numerose esperienze di psicodramma pubblico con gli adulti e di laboratorio sociodrammatico con i bambini mi hanno portato a considerare la centralità del lavoro sulla spontaneità.

Il lavoro *in situ* sui ruoli emergenti spontaneamente e la sollecitazione di ruoli nuovi e/o spontanei sono il cuore dell'attività psicodrammatica.

L'attenzione a questi basic skill deve accompagnare la pratica psicodrammatica, specialmente il lavoro con i bambini e lo psicodramma pubblico, che si rivolge a persone comuni, non abituale alle tecniche psicodrammatiche.

Questi skill possono essere considerati come dei precursori delle tecniche psicodrammatiche e delle opportunità di consapevolezza relazionale oltre che dei facilitatori della spontaneità e del rituale psicodrammatico.

Ne ho individuati provvisoriamente diciassette.

Attività drammatica spontanea: *basic skills*

1. Ingresso nella dimensione del rituale – La capacità di entrare nella dimensione della semirealtà, del gioco, del “come se”, è il prerequisito dell'attività psicodrammatica. Il passaggio nella dimensione della semirealtà va ritualizzato, per segnalare l'importanza e dare dignità alle storie e alla rappresentazione dei ruoli.

Precede il riscaldamento (che nei bambini è in realtà raffreddamento inizialmente e poi riscaldamento su nuove basi nella cornice del rituale).

2. Capacità di passaggio dalla dimensione di realtà alla dimensione di semirealtà e viceversa

In altre parole è la capacità di passare da una dimensione “come se”, di gioco, ad una dimensione di realtà. L'attività psicodrammatica in sé è un addestramento sistematico alla capacità di passare fluidamente da una dimensione all'altra.

3. Presenza scenica – Entrare in presenza scenica significa prendersi sul serio, prepararsi ritualmente ad assumere un ruolo in un contesto pubblico, prendere contatto con il proprio corpo, il suo tono, la sua postura.

La presenza scenica segnala che l'attore non sta interpretando alcun ruolo, oppure che si sta preparando ad assumere un ruolo, oppure che ha concluso l'interpretazione del ruolo.

L'alternanza di presenza scenica e interpretazione del ruolo valorizza per contrasto il ruolo e per certi versi assomiglia al dialogo esistente tra musica e silenzio.

4. Saper guardare l'altro – Guardare intenzionalmente l'altro significa occuparsi di lui, accorgersi dell'altro da sé, uscire dall'egocentrismo percettivo ed emotivo.

Guardare intenzionalmente un altro significa comprometersi nella relazione in modo diretto, assumendo il rischio della novità, dell'incontro o del rifiuto.

Guardare l'altro è al tempo stesso un modo per prendere coscienza di sé, delle proprie emozioni in relazione all'altro (vergogna, paura, desiderio, piacere, imbarazzo, ecc.).

La camminata iniziale dello psicodramma pubblico, curando il contatto oculare con l'altro, mette in gioco questo skill, che è il precursore della capacità di ascolto della storia dell'altro.

5. Accettare lo sguardo dell'altro su di te – È la possibilità di accettare se stessi come degni di attenzione, interesse o cura per l'altro; la possibilità di lasciare il controllo momentaneamente all'altro.

6. Ascoltare attentamente la storia dell'altro – Ascoltare la storia dell'altro consente di ritrovare assonanze, risonanze e contrasti utili alla ridefinizione della propria storia e della propria prospettiva. L'ascolto della storia diventa anche una necessità *sine qua non*, un atto di servizio per l'altro.

Per occuparci dell'altro dobbiamo prima ascoltarlo attentamente, per poi dare valore alla sua storia mediante la rappresentazione. L'attività a coppie nella fase di riscaldamento mette in gioco questo skill.

7. Raccontare la propria storia (o mostrare il proprio ruolo) dando loro dignità ed esigendo rispetto (consapevolezza dell'interlocutore).

8. **Entrare rapidamente e spontaneamente in un ruolo** – Questo è esattamente il contrario di quello che viene solitamente insegnato e raccomandato ai bambini: «Rifletti prima di agire, pensa bene alle conseguenze di quello che farai!». La capacità di entrare spontaneamente in un ruolo non è così scontata; implica una disponibilità a rischiare, a lasciarsi andare al vissuto e ai segnali posturali che il corpo manda.

Si attua un apprendimento e una creazione del ruolo in corso d'opera, attraverso l'azione, l'aggiustamento operativo.

La consapevolezza dell'io attore avviene solo successivamente, o immediatamente dopo.

È un processo *in fieri e in situ*, un apprendimento ad usare la spontaneità e la creatività attraverso l'azione ed il corpo, piuttosto che attraverso l'anticipazione razionale.

Questo processo è fortemente presente nella tecnica del doppio: il doppio mette in parole "al momento" i sentimenti e i pensieri sollecitati dalla postura e dagli indizi non verbali del protagonista, senza averli progettati o anticipati razionalmente prima.

9. Capacità di mantenere il ruolo - E' la capacità di "stare in ruolo", lasciando vivere l'io attore in uno spazio di semirealtà. In altre parole è la capacità di giocare un ruolo nell'hic et nunc definito dal contesto di semirealtà. Pertanto può essere definita come la capacità di vivere pienamente l'io attore versus l'io osservatore, di **agire un ruolo** versus **il raccontare un ruolo**

10. Capacità di fare degli stop – È difficile talvolta lo stop dell'azione, perché l'inerzia del ruolo agito tenderebbe ad un'espansione o ad una ripetitività non controllata. Lo stop porta ad una consapevolezza posturale e spaziale, consente di guardare l'io attore e di viverlo con un protagonismo rinnovato.

11. Alternanza comunicativa – In stretto collegamento con il punto precedente, lo stop consente di accorgersi dell'altro, introducendo la possibilità dell'alternanza comunicativa, della sperimentazione del ruolo attivo e passivo, dell'io attore e dell'io osservatore. Altrettanto importante è l'alternanza del guardare e dell'essere guardati, vivendo in modo distinto e pieno questi due momenti.

12. Tenere conto dei partner, del gruppo – L'apprendimento ad attuare un lavoro di team, a realizzare una creazione collettiva, a contribuire come gruppo a prendersi cura del protagonista è antitetico alla cultura individualistica che permea i comportamenti sociali e di cura.

Ha più valore una buona creazione comune ed integrata rispetto ad una brillante performance individuale sconnessa dal team degli attori. La cura nello psicodramma avviene per mezzo e all'interno di un gruppo, quindi è il gruppo che cura, non il terapeuta o il singolo membro; semmai i singoli contribuiscono alla cura del gruppo.

13. Consapevolezza del pubblico – La consapevolezza del pubblico è la messa in azione dell'io osservatore, la possibilità di confrontarsi con uno specchio sociale. Il processo di teatralizzazione favorito dalla presenza e dalla coscienza del pubblico osservante favorisce il decentramento percettivo, sollecita l'immaginazione morale e aiuta la costruzione del concetto di responsabilità pubblica dell'attore (e, per esteso, della persona).

Questo skill è il precursore della funzione di teatralizzazione, elemento fondante della pratica psicodrammatica.

14. Capacità di chiusura – Un apprendimento non scontato è la capacità di chiudere bene, sostenendo la fase finale di una performance o di un ruolo. Chiudere significa dare un senso conclusivo, gestire la separazione e il cambio di ruolo (l'uscita da un ruolo). Questo skill è il precursore e la base del derolling.

15. Capacità di uscita dal ruolo (derolling) – Spogliarsi del ruolo (rituali di derolling), gestire la separazione e il lutto.

Il *Derolling* è la fase di uscita e di distacco da un ruolo interpretato sulla scena psicodrammatica. Se è importante attuare la fase di riscaldamento alla spontaneità e al ruolo, altrettanto importante è curare il distacco dal ruolo per integrare l'esperienza fatta nel vissuto della persona. Il derolling non ha solitamente la dovuta considerazione nella normale pratica psicodrammatica: l'enfasi viene solitamente messa sul riscaldamento al ruolo e alla spontaneità, sull'interpretazione del ruolo, sulla trasformazione del ruolo, ma poca attenzione viene posta alla fase di uscita dal ruolo. Se siamo consapevoli che ogni ruolo agito e vissuto lascia una traccia in noi, dobbiamo porci il problema di facilitare una integrazione di questa traccia o, almeno, un distacco dal ruolo. L'osservazione dei comportamenti degli attori successivi all'interpretazione di ruoli pericolosi o emotivamente intensi evidenzia la tendenza ad un trascinarsi di questi ruoli nella vita reale, se non si è curata una adeguata fase di decantazione.

16. Accogliere il riconoscimento dell'altro fino in fondo - Accettare l'applauso senza schermirsi o scappare via frettolosamente, dare valore al proprio ruolo e al riconoscimento esterno del ruolo.

17. Accogliere lo specchio sociale (decentramento percettivo) – Implica la capacità di alternare io attore ed io osservatore, lasciando spazio ad una visione dall'esterno dei ruoli, delle relazioni e dei comportamenti. È un'uscita dall'egocentrismo percettivo e affettivo; tolleranza della critica come punto di vista esterno e altro da sé.

ALL. 1

Handicap: i limiti e le risorse

Chi opera con le persone disabili si trova a confrontarsi con due ordini di limitazioni: da un lato i limiti specifici di tipo espressivo, funzionale, percettivo e cognitivo legati alle particolarità della patologia, dall'altro i limiti relazionali e dell'autonomia che si sono costruiti attorno all'handicap. Questi ultimi costituiscono una risposta adattiva del bambino alle particolari risonanze emotive che l'evento-handicap ha avuto per i familiari (in particolare la madre) e per l'ambiente extrafamiliare.

Il primo tipo di limitazioni può comportare una riduzione della capacità di percezione dei segnali comunicativi e contestuali provenienti dall'ambiente: i segnali giungono più deboli, meno connotati e talvolta deformati. Non solo, anche la percezione dei segnali interni (propriocettivi, corporei, i motivi) può essere alterata o indebolita. Ne deriva pertanto una percezione ridotta o deformata, oltre che dell'ambiente fisico, anche dell'altro e del sé. Le limitazioni cognitive fanno in modo che questi segnali parziali non possano sempre essere integrati in un contesto significativo e che sia difficile dare un senso compiuto alla gestalt; in particolare la collocazione spazio temporale degli eventi e le relazioni causa-effetto vengono parzialmente compromesse.

Anche in uscita i segnali possono subire le conseguenze di limitazioni funzionali e espressive: la non completa funzionalità muscolare, articolatoria e comunicativa (verbale e non verbale) si traduce in molti casi in coartazione, autolimitazione, indebolimento o incomprendibilità del messaggio.

Il secondo tipo di limitazioni, di tipo psicologico e relazionale, si è sovrapposto all'handicap, costituendo una sorta di seconda pelle, che definisce da un lato il vissuto del bambino "in quanto handicappato", dall'altro il vissuto familiare in rapporto allo stesso (delusione, ipervalutazione, iperprotezione, negazione, ecc.). Maud Mannoni (1973) ben illustra questi aspetti, sottolineando come per la madre esista un primo stadio, in cui essa aspira ad avere un figlio, che inizialmente costituisce una specie di evocazione allucinatoria di qualcosa della propria infanzia che è andato perduto. Quando questo figlio desiderato arriva la madre si scontra con la prima delusione: egli è un bambino in carne ed ossa, ma è anche separato da lei, mentre la madre a livello inconscio sognava una specie di fusione. Si produce pertanto un'immagine fantasmatica del bambino, che ha il compito di contenere la delusione fondamentale della madre. È evidente quanto questo processo diventi intenso e pervasivo nel caso in cui il bambino abbia un handicap: la distanza tra immagine interna (bambino psicodrammatico) e bambino reale diventa ancora maggiore, e maggiori sono pertanto le emozioni e le energie investite per colmare tale distanza o per proteggersi dalla consapevolezza della stessa.

Quale che sia la madre, la nascita di un figlio non corrisponde mai del tutto a quello che essa si aspetta. Dopo la prova della gravidanza e del parto, dovrebbe arrivare il compenso, che farebbe di lei una madre felice. Ora, l'assenza di tale compenso produce effetti che meritano di essere studiati, non foss'altro perché ci introducono ad un altro ordine di problemi, ancor più importanti. Infatti sono proprio i fantasmi materni a orientare il bambino verso il suo destino. Anche nel caso in cui è in gioco un fattore organico, il bambino non ha da far fronte soltanto ad una difficoltà congenita, ma anche al modo in cui la madre elabora questa menomazione in un mondo fantasmatico che finirà per essere comune ad entrambi. (M. Mannoni, 1973., pag. 18)

Inoltre, la situazione di handicap comporta solitamente un maggiore disinvestimento nella relazione da parte del padre. Il padre, che potrebbe svolgere un'importante funzione di rottura della simbiosi da un lato e di sostegno della madre dall'altro, risulta invece indebolito rispetto a situazioni di "normalità". Raramente pertanto il figlio con

handicap viene accolto in una situazione davvero triangolare.

Esistono però casi in cui è il *padre* a preoccuparsi del bambino: allora si tratta il più delle volte di una identificazione con la propria madre. In quanto garante della legge, infatti, il padre non può che sentirsi perplesso, in generale, di fronte ad un figlio destinato fin dall'inizio a vivere fuori da ogni regola. (Mannoni, cit., pag. 31)

La valutazione della rilevanza interna (autostima, autopercezione) ed esterna (capacità comunicativa, comprensibilità) dei limiti che il bambino con handicap vive porta talvolta a lasciare sullo sfondo la considerazione delle risorse presenti.

D'altra parte, il voler considerare il soggetto solo nelle sue risorse, senza considerare che il muro delle limitazioni può essere parzialmente abbattuto, rischia di diventare una pura operazione mistico-ideologica. Si finisce talvolta, nelle buone intenzioni di chi teme la sottolineatura discriminante del limite del bambino con handicap, col cadere nella negazione dell'handicap o nella celebrazione della "particolare sensibilità" della persona disabile. Sono convinto che, sia in campo psicoterapeutico che educativo, porsi il problema di forzare il muro dei limiti possa consentire davvero l'emergenza delle risorse, dei desideri e dell'autostima del bambino.

(L. Dotti, *Lo psicodramma dei bambini*, 2007, pagg.226-228)

ALL. 2

C'era una volta un piccolo bombo chiamato Barney che passava la sua vita volando e librandosi nell'aria. Un giorno divenne amico di un matematico. Questo matematico era davvero contento dell'amicizia con Barney, ma col tempo Barney si accorse che il suo amico diventava sempre più cupo. Fu così che si decise a chiedergli che cosa lui, Barney, avesse fatto per turbarlo in quel modo. "Bene", il matematico scosse la testa che era piena di profondi pensieri, "bene, Barney, per dirti la verità, c'è qualcosa che ti riguarda e che mi sconvolge profondamente. Io ti voglio bene e dò molta importanza alla nostra amicizia, e inoltre non farei nulla che potesse offenderti. Ma, vedi, io ho studiato attentamente tutte le leggi della matematica e semplicemente non c'è modo di spiegare la tua capacità di volare. Essa va contro tutte le leggi dell'aerodinamica. La pura verità è questa:, Barney: tu non dovresti volare qui e là come fai! E' pericoloso! Poiché non c'è modo di spiegare come tu sia in grado di volare, non dovresti farlo. Il tuo corpo e l'estensione delle tue ali non sono adatte a questo. Spesso ho degli incubi al riguardo e mi sveglio con i sudori freddi quando mi rendo conto che tu, i tuoi cari e i tuoi amici affidate letteralmente la vita alle vostre ali ogni volta che prendete il volo. Non posso tollerare l'idea che uno dei miei amici viva e voli in costante pericolo." E scosse ancora la saggia testa in segno di costernazione.

Barney fu sconvolto, a dir poco. Immaginate! Lui, i suoi simili e anche i suoi amici stavano mettendo in pericolo la vita proprio facendo ciò per cui essi erano stati creati! Ne fu profondamente scosso. "Bene" - Barney si rivolse a Mister Matematicus - "Ora devo andare a metterli in guardia e organizzare una riunione di famiglia. So che sei il mio migliore amico e voglio proteggere tutti noi da un destino che ci porta alla morte". Cercò di spiccare il volo - cosa che, dopo tutto, era il suo normale mezzo di trasporto - e si rese conto con profondo disappunto che, per quanto estendesse le ali, non riusciva a sollevare il suo grosso e gonfio corpo nell'aria come aveva fatto da quando era nato. Che sofferenza! Che miseria e angoscia della mente, del cuore e del corpo il povero Barney dovette patire! Non trovava una soluzione per salvare se stesso e i suoi simili. Cominciò a perdere peso e divenne così depresso, quasi suicida, che dovette ricorrere ad un trattamento psichiatrico. Ma non esistevano psichiatri preparati ad affrontare questo tipo di problema esistenziale. Cercava di fare quello che poteva, andando a piedi, o sulle spalle del suo amico Mister Matematicus, da un terapeuta all'altro, rappresentanti di tutte le diverse scuole. - delle quali ne esistono tante - nessuna delle quali era però in grado di curare il povero Barney. Mister Matematicus ora aveva un reale motivo per essere preoccupato della salute del suo amico, e quindi cominciò a sentirsi sempre più in colpa, responsabile del deperimento del suo amico. Periodicamente si metteva ancora a sedere cercando di rivedere le leggi che gli erano così familiari; ma, per quanto cercasse, non riusciva a trovare una base razionale per incoraggiare Barney a riprendere un'attività così pericolosa. Che dilemma! Non poteva mentire al suo amico in modo convincente perché non vedeva altra soluzione. La verità matematica era la seguente: Barney in realtà non doveva essere in grado di volare e inoltre ciò era pericoloso!

Al sommo della loro reciproca disperazione decisero di non lasciare nulla di intentato e, dopo aver fatto una lunga odissea attorno al mondo, portarono il loro strano caso in consultazione ad un terapeuta psicodrammatista. Dopo tutto, non avevano nulla da perdere e molto da guadagnare.

Diversamente da tutti gli altri specialisti precedentemente consultati, lo psicodrammatista non si mostrò affatto sorpreso. Il problema di Barney era uno di quelli che egli aveva già incontrato, ogni giorno, in miriadi di forme. Egli ascolta e guarda con molta simpatia e intensità come Barney riferisce l'intera storia della sua triste disfatta, dal momento in cui aveva intuito la sua "pericolosa condizione". "Barney", dice lo psicodrammatista, "voglio che tu ti sieda, vicino a me, per pochi minuti e che ti

concentri molto profondamente". Lo psicodrammatista oscura il teatro, abbassando le luci in modo che solo un barlume di blu sia visibile. "Concentrati sul tuo sogno, amico mio, concediti ad esso completamente, e quando ti sarai riscaldato per metterlo in azione, comincia a farlo. Niente parole, pensieri o incertezze. Resta in silenzio, entra a fondo nel tuo mondo interno e quindi inizia ad agire nel sogno più folle che tu abbia mai avuto o che mai avrai nella tua vita". Barney fa esattamente quello che gli è stato detto e, meraviglia delle meraviglie, sotto gli occhi stupiti di Mr. Matematicus, Barney apre le sue ali sempre di più, in modo così ampio che il suo corpo rigonfio appare molto meno impressionante, compie passi vacillanti, incoraggiato dallo psicodrammatista, solleva la sua mole più pesante dell'aria, sù nell'immensità dell'aria e VOLA! E più vola e più il suo cuore si eleva, e più questo accade, egli vola sempre meglio e più in alto. "Barney", dice lo psicodrammatista mentre apre la porta del teatro spalancato per lui sul grande, meraviglioso mondo, "dimentica tutte le tue preoccupazioni passate, esse non possono essere cambiate. Vivi come senti che è meglio per te. E quando gli amici benpensanti ti metteranno in guardia circa la tua pazzia, ricorda questo momento. Ricorda tutti i sogni e le speranze dei tuoi progetti più folli; non tralasciare nulla di essi e mettili in azione al meglio delle tue possibilità".

E Barney volò via così in fretta che si dimenticò perfino di salutare il suo buon amico; volò via, nel cielo blu azzurro.

Fu così che Barney fu curato per sempre dalla sua convinzione invalidante.

(Z. T. Moreno, 2001)

Il teatro della spontaneità di JL Moreno

Se Moreno si fosse accontentato della *parola*, egli non sarebbe stato in grado di andare oltre lo spettatore. Fu il suo coinvolgimento con i concetti di spontaneità e di creatività, con il momento, con il qui-ed-ora, con l'idea di creazione immediata, che portò ad una nuova dimensione della catarsi, la "catarsi dell'attore *in situ*". Il suo interesse non era nel passato ma nel presente vivo, l'incontro, il momento come categoria dinamica, pulsante e nascente, mai sperimentata prima.

Da un punto di vista metodologico, questo portò Moreno ad allontanarsi da quei prodotti di creatività cristallizzata, che egli definisce "conservate culturali", come pure dalle forme rappresentate del dramma, dal ricordo del passato, anche se esperito e percepito in modo intenso. Il suo primo passo fu quello di togliere il copione all'attore. Egli tolse la maschera all'attore e lo spinse a rivelare se stesso, ponendo la sua stessa persona al centro della scena. Questa "liberazione dell'attore dal copione" avvenne inizialmente nel teatro tradizionale e portò poi allo sviluppo di una nuova forma di teatro, il teatro della pura spontaneità, spontaneità come forma estetica, un'arte del momento. Quando quest'arte del momento fu stabilita, la catarsi dell'attore *in situ* divenne una realtà visibile. Ora l'attore non era più lo schiavo della creatività altrui, poteva essere il padrone di se stesso. Il togliersi uno dopo l'altro gli involucri psicologici, le proprie maschere, lo rese indifeso, vulnerabile, debole, dipendente. Questo al tempo stesso lo obbligò a basarsi solo sulla sua spontaneità e creatività. Tutte le sue vecchie stampelle non c'erano più; fu un processo davvero doloroso. Al loro posto, Moreno gli chiese di fidarsi dei suoi inter-attori, di non basarsi soltanto sulle sue risorse personali di spontaneità e creatività, ma anche su quelle dei suoi co-produttori, gli altri attori del dramma che si stava sviluppando. Egli doveva fare i conti con la "contro-spontaneità" evocata dall'interazione con i suoi partner. Fu un'esperienza di umiltà. Essa coinvolgeva non solo le parole, ma i movimenti, tutto l'equipaggiamento mnemo-tecnico dell'attore. Quando l'attore cominciava a cristallizzare i suoi migliori movimenti, le espressioni del viso, sacrificando la continuità della creatività, Moreno lo sottoponeva ad esercizi di "de-conservazione", spingendolo a trovare nuovi modi di essere in contatto con la sua spontaneità, di renderla disponibile come una forma liquida. Questo era un compito davvero difficile, e che fu responsabile del fatto che gli attori, disillusi nella loro stessa capacità di spontaneità, ritornarono nella maggior parte dei casi alle forme tradizionali di teatro. Tuttavia, questa fu e rimane ancora oggi una delle più profonde rivoluzioni in campo teatrale. Questo andava oltre Stanislavsky, oltre lo sviluppo successivo di *Second City*, *Premise*, *Happening*, il cosiddetto *Living Theater*, *Open Theater*, *Guerrilla Theater*, *Theater of the Streets*, ecc. Nessuno di questi successivi sviluppi è pura o essenziale forma di teatro spontaneo-creativo come fu il Teatro della Spontaneità. Ognuno di essi infatti ha imbastardito o rinunciato in parte alla spontaneità e alla creatività degli attori.

(Z.T. Moreno, 2001)

Riferimenti bibliografici

- H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina Raffaello, Milano, 2002
- H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Cortina Raffaello, Milano, 2002
- G. Boria, *Spontaneità e incontro nella vita di J. L. Moreno*, Upsel, Padova, 1991
- M. Buber, *L'Io e il Tu*, IRSeF, Pavia, 1991
- L. Dotti, *L'immagine in psicodramma tra spontaneità e controllo*, Psicodramma Analitico, n. 5, U.P.S.E.L., Torino, 1995
- L. Dotti, *Forma e Azione - metodi e tecniche psicodrammatiche nella formazione*, collana Psicoterapie, cod. 1250.23, FrancoAngeli ed., Milano, terza ed. 2007
- L. Dotti, *Lo psicodramma dei bambini - i metodi d'azione in età evolutiva*, collana Psicoterapie, cod. 1250.51, Franco Angeli ed., Milano, seconda ed. 2007
- L. Dotti, *Storie di vita in scena. Il teatro di improvvisazione al servizio del singolo, del gruppo, della comunità*, ANANKE edizioni (info@ananke-edizioni.com - www.ananke-edizioni.com), Torino, novembre 2006,
- L. Dotti, *Psicodramma e teatro: riflessioni sullo psicodramma nate dall'attività con i bambini*, in *Psicodramma Classico*, quaderni dell'Associazione Italiana Psicodrammatisti Moreniani, anno VIII n. 1/2, Centro Studi di Psicodramma, Via Montevideo,11, Milano, novembre 2006
- J. Fox, Editor - foreword by Carl A. Whitaker *The Essential Moreno - Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J.L. Moreno, M.D.*, Tusitala Publishing, New Paltz, New York, 2008
- J. Fox, *Acts of service - Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre* - Tusitala, New York, 1994
- M. Elena Garavelli, *Odisea en la escena*, Editorial Brujas, Cordoba, Arg., 2003
- K. Johnston, *Impro*, Methven Drama, London, 1981
- M. Karp, "An Introduction to Psychodrama", International Forum of Group Psychotherapy, vol 5, n. 2, IAGP, Montreal, 1996
- M. Mannoni, *Il bambino ritardato e la madre*, Boringhieri, Torino, 1973
- R. Marineau, *J. L. Moreno 1889-1974: father of psychodrama, sociometry, and group psychotherapy*, Tavistock, London, 1989
- G. Montesarchio - P. Sardi, *Dal teatro della spontaneità allo psicodramma classico*, Franco Angeli, Milano, 1987
- J.L. Moreno – *Spontaneity Training and Role Re-Training* – (around 1933) Video - in Moreno Movies: Disc I – www.Psychotherapy.net - info@psychotherapy.net - (800)577-4762/ San Francisco, CA
- J.L. Moreno, *Il teatro della spontaneità*, Guaraldi, 1980 e Di Renzo Editore, Roma, 2007
- J. L. Moreno, *Manuale di psicodramma - il teatro come terapia*, Astrolabio, Roma, 1985
- J. L. Moreno e Z. T. Moreno, *Manuale di psicodramma*, vol. 2, Astrolabio, Roma, 1987
- Z. T. Moreno – *Oltre Aristotele, Breuer e Freud: il contributo di Moreno al concetto di catarsi* – in *Psicodramma Classico*, quaderni dell'Associazione Italiana Psicodrammatisti Moreniani, Centro Studi di Psicodramma, Via Montevideo,11, Milano, 2001
- Z.T. Moreno (edited by T. Horvatin and E. Schreiber), *The Quintessential Zerka, writings by Zerka Toeman Moreno on psychodrama, Sociometry and Group Psychotherapy*, Routledge, London - New York, 2006
- C. S. Peirce - *Opere*, Bompiani Milano, 2003
- "Peirce, Charles Sanders," *Microsoft® Encarta® Enciclopedia Online 2009*
<http://it.encarta.msn.com> © 1997-2009 Microsoft Corporation
- F. Perussia, *Theatrum psychotechnicum: l'espressione poetica della persona*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003
- S. Pitruzzella, *L'ospite misterioso. Che cos'è la creatività, come funziona e come può aiutarci a vivere meglio*, Franco Angeli, Milano, 2008
- K. Popper, *La logica delle scienze sociali ed altri saggi*, Armando, Roma, 2005
- [C. Sini](#), *Il pragmatismo americano*, Laterza, Bari, 1972